



Scritture e ballerini: alcuni esempi contrattuali per il ballo pantomimo

Stefania Onesti

I nostri cantatori e cantatrici eroiche hanno ceduto per tutto l'impiego di rappresentare ai ballerini, e si contentano di servir d'intermezzi a questi: onde le opere serie non sono ora che una noiosa appendice degli spettacoli teatrali¹.

Come testimonia Metastasio in una lettera del 1771 ad Anna Francesca Pignatelli di Belmonte, la danza conosce nel Settecento uno sviluppo ed un radicamento tale da fare concorrenza ai generi scenici per tradizione considerati "maggiori". Appoggiandosi al sistema produttivo operistico², essa prospera notevolmente nel corso della seconda metà del XVIII secolo. I coreografi e gli interpreti viaggiano moltissimo, le compagnie crescono di numero e ogni teatro che si rispetti non può esimersi dal prevedere da quattro a sei nuovi balli per stagione.

In un panorama in continua espansione, uno degli aspetti ancora poco sondati è quello relativo alle scritture³. Tema certamente complesso che, a nostro parere, è

1. Lettera ad Anna Francesca Pignatelli di Belmonte (Vienna, 16 dicembre 1771), in P. Metastasio, *Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, Mondadori, Milano 1954, vol. V, p. 124.

2. Cfr. su questo K.K. Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in L. Bianconi, G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, 6 voll., Edt, Torino 1987, vol. V, *La Spettacolarità*, pp. 178-306.

3. Su tale argomento gli studi, in ambito coreutico, sono ancora molto scarni per quanto concerne il Settecento. Benché siano solo relativi a contratti di apprendistato e dunque ai rapporti maestro-allievo, citiamo O. di Tondo, «Pe' insegnare a ballare sui teatri»: una tipologia di contratto per l'apprendimento del ballo teatrale (XVIII-XIX), in «Chorégraphie», XII, 1998, pp. 79-94, e J. Rosselli, *L'apprendistato del cantante italiano: rapporti contrattuali fra allievi e insegnanti dal Cinquecento al Novecento*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XXIII, 1988, pp. 157-181. In ambito più strettamente teatrale, cfr. gli studi di Anna Scannapieco rifluiti nel volume *Comici & poeti. Autori e attori nel teatro italiano del Settecento*, Marsilio, Venezia 2018, in particolare le pp. 22-29, 76-79 e 161-168 e Ead., «La nostra compagnia sarà la più eccellente d'Italia». Un documento inedito sullo stato dell'arte attorica nell'Italia di fine Settecento, in «Drammaturgia», a. XIV, 4, 2017, pp. 151-201. Cfr. anche C. Goldoni, *La donna di maneggio* (a cura di E. Randi), Marsilio, Venezia 2011, in particolare le pp. 192-196 che riguardano la composizione della compagnia del San Luca di Venezia. Per quanto concerne l'ambito musicale, cfr. L. Bianconi, G. Pestelli, *Storia dell'opera italiana*, cit., vol. IV, *Il sistema produttivo e le sue competenze*; in particolare,

possibile iniziare a esplorare attraverso una campionatura di fonti che riguardano teatri di una certa importanza nel panorama coreutico italiano. Consapevoli che in ogni piazza teatrale si riscontrano caratteri e clausole contrattuali dalle sfumature diverse, riteniamo comunque possibile tracciare delle linee guida in virtù della congruenza che le fonti scoperte presentano tra di loro. Come sottolineano Bianconi e Pestelli, se da un lato la storia dell'opera italiana «è di necessità una storia di tante città più o meno collegate l'una con l'altra», dall'altro è opportuno non assumere più una prospettiva «frazionata nello studio singolo di ciascun centro»⁴. I due studiosi considerano la storia dell'opera italiana, a cui è strettamente intrecciata la storia della danza in questo periodo, come «un sistema dinamico di relazioni incrociate». Facendo nostro l'assunto di Bianconi e Pestelli, riteniamo che le varianti locali vadano inquadrare in una prospettiva generale che tenti, seppur embrionalmente, di iniziare a delineare un panorama della penisola.

I documenti relativi alle assunzioni per gli anni 1781-1782 al San Carlo di Napoli e gli ingaggi del Nuovo di Padova per il carnevale 1791 sono, a questo proposito, particolarmente significativi. In entrambi i casi abbiamo tanto i contratti dei solisti quanto quelli dei figuranti e, naturalmente, dei coreografi. Si tratta di teatri di un certo rilievo con stagioni regolari e di richiamo, frequentate dalla maggior parte dei compositori di ballo attivi nella seconda metà del Settecento⁵. L'analisi di queste fonti consente la formulazione di ipotesi presumibilmente valide per altre città, in virtù anche del confronto con la mole di documenti relativi alle stagioni e ai danzatori conservati nell'Archivio Storico Comunale della città di Torino e già analizzati da Marie-Thérèse Bouquet⁶. Tali materiali si configurano come un ulteriore termine di paragone e confermano la congruenza che le fonti presentano tra di loro.

Prendiamo le mosse dal contratto di Charles Le Picq al San Carlo di Napoli. Coreografo e ballerino, allievo di Noverre e molto attivo in Italia tra gli anni Set-

le pp. 43-48 che riguardano i meccanismi produttivi del ballo, e le pp. 87-98 che trattano le vicende economiche dell'industria operistica. Per una trattazione più generale della danza in Italia in questo periodo, cfr. L. Tozzi, *Il balletto nel Settecento: questioni generali* e Id. *L'evoluzione del ballo teatrale nel secolo XVIII*, in A. Basso, *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, 6 voll., Utet, Torino 1995, vol V, *L'arte della danza e del balletto*, pp. 39-87; più recente il volume curato da José Sasportes, *Storia della danza italiana*, Edt, Torino 2011.

4. Cfr. L. Bianconi, G. Pestelli, *Storia dell'opera italiana*, cit., vol. IV, *Il sistema produttivo*, cit., pp. X-XI.

5. Per una cronologia dei balli al Teatro Nuovo e altre informazioni sulla storia della danza nel Settecento a Padova, cfr. M.N. Massaro, *Il ballo pantomimo al teatro nuovo di Padova (1751-1830)*, in «Acta musicologica», LVII, 1985, pp. 215-275, e Ead., *Balli e ballerini fra Padova e Venezia*, in «La danza italiana», autunno 1987, 5-6, pp. 77-88; per un quadro della danza al San Carlo di Napoli tra Sette e Novecento, cfr. almeno R. Albano, *Il Teatro San Carlo*, in N. Scafidi, R. Zambon, R. Albano, *La danza in Italia. La Scala, La Fenice, Il San Carlo dal XVIII secolo ai giorni nostri*, Gremese, Roma 1998, pp. 165-212.

6. M.-T. Bouquet, *Il teatro di corte. Dalle origini al 1788*, in A. Basso (a cura di), *Storia del Teatro Regio di Torino*, 5 voll., Cassa di Risparmio, Torino 1976, vol. I; cfr. la seconda parte del volume, pp. 109-258 (in particolare, le pp. 237-247, sui ballerini) e tutta la terza parte dedicata alle stagioni e ai compensi tra il 1727 e il 1788 (pp. 259-436).

tanta e Ottanta del Settecento⁷, la sua collaborazione continuativa con la *troupe* partenopea inizia nel maggio del 1777 e si conclude nei primi mesi del 1782. La scrittura che abbiamo rintracciato riguarda l'ultima stagione (dal maggio 1781 a tutto il febbraio 1782 circa), documentata, come anticipato, anche dai contratti dei solisti, dei figuranti e del secondo coreografo in carica, Domenico Rossi (anch'egli al San Carlo dal 1777 come Le Picq)⁸. Tutti gli ingaggi sono redatti tra la fine di aprile e le prime settimane del mese di maggio 1781.

Gli obblighi di Le Picq prevedono lo svolgimento della doppia funzione di compositore dei balli e primo serio con una *partner* «a sua elezione, ed a sue proprie spese»⁹. Il suo compenso, dunque, comprende anche quello della professionista che danza in coppia con lui. Si tratta di una disposizione che trova corrispondenze in vari teatri dell'epoca quali il Regio di Torino, il Verdi di Padova, o, in campo attorico, il San Luca di Venezia. L'ingaggio di Antonio Campioni e Giustina Bianchi Campioni per il carnevale 1775, per esempio, prevede un «onorario tra ambi di gigliati 800»¹⁰. Altrettanto vale per i coniugi Canziani impegnati per lo stesso periodo un anno dopo, nel 1776, con una retribuzione complessiva di 900 zecchini¹¹. Accade così anche a Padova nel caso di Antonio Papini e Marianna Monti Papini. L'accordo dispone un unico compenso per la coppia, riportando le firme di entrambi¹².

Come gli elenchi dei danzatori presenti nei libretti dimostrano, i coreografi viaggiano, nella grande maggioranza dei casi, insieme alla propria *partner* che, spesso, è la sorella o la moglie. Le Picq, nel corso della sua carriera italiana, è in coppia con Anna Binetti; Giuseppe Canziani danza, a partire dal 1776, con la moglie Maria Casassa Canziani; Onorato Viganò si esibisce con la consorte dal 1777 per una decina d'anni; Francesco Clerico è sempre in coppia con la sorella Rosa, almeno per la prima parte della carriera. Secondo quanto apprendiamo dalle fonti, possiamo ipotizzare che, soprattutto nel caso di vincoli parentali, le scritture vengano redatte a nome del primo ballerino e coreografo che, successivamente, stipendia la propria compagna o, più probabilmente, «la mantiene»¹³.

7. Cfr. M.-F. Christout, *Charles Le Picq*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, (1954-1968), 11 voll., a cura di S. D'Amico, Le Maschere, Roma 1975, vol. VI, coll. 1409-1410. Le Picq risulta attivo in Italia tra il 1764 e il 1787, anno in cui accetta l'incarico di direttore dei balli di corte a San Pietroburgo. Al San Carlo lavora dal maggio del 1773 al gennaio del 1776. Tra il 1776 e il 1777 lavora tra Venezia e Milano per poi tornare a Napoli dal gennaio 1778 al gennaio 1782.

8. Nei fasci consultati non abbiamo rintracciato contratti precedenti al 1781.

9. Archivio di Stato di Napoli, Segreteria di Casa reale, fascio 965, c. 420r. In tutte le trascrizioni dei contratti riportiamo in corsivo le parti redatte a mano. D'ora in poi l'abbreviazione per questo fondo documentario sarà ASN, SCR.

10. Archivio Storico Comunale di Torino, *Ordinati*, vol. 8, c. 261, citato in M.-T. Bouquet, *Il teatro di corte*, cit., p. 365, nota 161.

11. Ivi, p. 372.

12. Archivio di Stato di Padova, Archivio Teatro Verdi, cartella 82, c. 11. D'ora in poi l'abbreviazione per questo fondo sarà ASP, ATV. Anche in questo caso, per tutti i documenti riportiamo in corsivo le parti redatte a mano.

13. Ci sembra opportuno citare anche il caso di Elisabetta Vignali detta la Bugiani. Affidata al

Analoga sembra essere la situazione tra gli attori. Al San Luca di Venezia, i coniugi Namesi, Bonaventura e Agata, vengono impegnati per sei anni, dal 1716 al 1721, con un unico compenso, così come Francesco e Vittoria Falchi¹⁴, ingaggiati dal novembre 1756 per dieci anni, o i Grandi Maiani, Francesco e Matilde, che sono però padre e figlia, e vengono assunti dai Vendramin dal 1767 al 1769. In quest'ultimo caso, si specifica che Matilde dovrà in più «conseguire tutti gli utili di seconda donna», sicché oltre al compenso unico che divide col padre, ha diritto a un *extra*¹⁵.

I contratti dei coreografi specificano di solito i loro compiti secondo criteri abbastanza omogenei nei teatri della penisola esaminati. Le Picq, per esempio, è obbligato a comporre quattro nuove creazioni da eseguirsi nel primo intervallo delle quattro opere previste tra il maggio 1781 e il carnevale 1782. Dovrà inoltre danzare «la sua operazione fuori del concerto a suo piacere nel ballo del secondo atto, che verrà composto e diretto da altro ballerino»¹⁶. Ipotizziamo una sorta di cameo da inserire nel secondo *entr'acte* coreutico e da eseguirsi sotto forma di passo a due o solo, data la specifica «fuori del concerto», ossia fuori dal corpo di ballo o da scene d'insieme. In caso di infortunio o altro evento straordinario tale per cui si ordinasse la sospensione delle recite, «non dovrà corrisponderci altr'onorario che a data delle rappresentazioni che si saranno fatte, o che potranno farsi»¹⁷. In sostanza, Le Picq è obbligato ad esibirsi come danzatore anche nel lavoro composto dall'altro artista e, in caso di sospensione degli spettacoli, non gli verrà corrisposta l'intera cifra pattuita, ma un compenso limitato alle serate effet-

ballerino Giulio Bugiani sin dall'età di otto anni per apprendere l'arte coreutica, in età ormai matura si impegna, tramite una scrittura privata, a versargli «tutto quello sì di denari, come di ogni altra cosa, che in avvenire venisse ad avere, o acquistare, o con il suo esercizio, o in altro modo». Cfr. O. di Tondo, «*Pe' insegnare a ballare sui teatri: una tipologia di contratto per l'apprendimento del ballo teatrale (XVIII-XIX)*», cit., p. 93 per il documento notarile, ma cfr. tutto l'articolo, pp. 79-94. Cfr. anche J. Rosselli, *L'apprendistato del cantante italiano: rapporti contrattuali fra allievi e insegnanti dal Cinquecento al Novecento*, cit., pp. 161-164, in cui vengono riportati altri esempi di contratti di apprendistato. Alla luce di questi esempi non sembrano più troppo singolari le scritture che prevedono un compenso unico per la coppia di danzatori da corrisponderci al solo primo ballerino che, successivamente, amministra il salario della sua compagna. Come è noto, le donne non godevano di una vera e propria indipendenza economica. Cfr. su questo A.-M. Käppeli, *Scenari del femminismo*, in G. Fraisse, M. Perrot (a cura di), *Storia delle donne in Occidente. L'Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 505-506. Precisiamo, inoltre, che distinguiamo la coppia danzante (marito e moglie o fratello e sorella) dalla famiglia d'arte, all'interno della quale la gestione economica poteva certamente essere condivisa, date anche le condizioni di vita comunitaria in cui tali famiglie si trovavano a vivere e che diversi interventi all'interno del convegno su questo tema, tenutosi a Verona nel novembre 2017, hanno messo bene in luce. Cfr., in particolare, S. Onesti, *Un'impresa coreografica famigliare: i Viganò*, in UNICI. *Le famiglie d'arte nel teatro italiano del Novecento*, atti del convegno di studi svoltosi a Verona il 28-29 novembre 2017, in corso di pubblicazione.

14. Biblioteca di Studi Teatrali Casa di Carlo Goldoni, Archivio Vendramin, faldone 42 F1/7, c. 13 per i Namesi; faldone 42 F 8/1, c. 61 per i Falchi.

15. Biblioteca di Studi Teatrali Casa di Carlo Goldoni, Archivio Vendramin, faldone 42 F 8/1, c. 103.

16. ASN, SCR, fascio 965, c. 42or.

17. *Ibid.*

tivamente realizzate¹⁸. Clausola, quest'ultima, presente nei contratti di tutti i membri della compagnia¹⁹.

Per creare le restanti coreografie nuove, al San Carlo viene assunto Domenico Rossi, anch'egli accompagnato dalla moglie, Gertruda Obleschenin.

Colla presente, benché privata scrittura, che valer debba, come se fosse fatta per mano di pubblico notajo, si è dall'infrascritti signori cavalieri *Duca di S. Paolo e D. Vincenzo Montalto* Deputati per S.M., D.G., de' Teatri, e Spettacoli in nome anche de' loro compagni fermato il Sig.r *Domenico Rossi*, e la sig.ra *Gertruda Obleschenin Rossi*, i quali s'obbligano per due anni teatrali principianti dalli 30 [dell'] andante mese di maggio a tt.o [tutto] carnevale [del] 1782. di ballare nel R. Teatro di S. Carlo, e propriam.te dell'altra prima coppia, e s'obbligano altresì d'intervenire ne' balli del ballerino di questo R. Teatro S. Carlo *Lepicq*, comporre, dirigere, e ballare il secondo, e terzo ballo, ed intervenire ne' concerti, e finali²⁰.

Come apprendiamo dal contratto Rossi-Obleschenin, i due coniugi sono tenuti a partecipare alle produzioni di Le Picq e ad intervenire ove questi ritenga sia necessario.

Due coreografi per la stessa stagione sono una prassi ricorrente: solitamente a un nome già noto si affianca un giovane emergente. Ne troviamo numerosi esempi consultando i libretti. A Roma per il carnevale 1772, Giuseppe Canziani viene impiegato come compositore per il primo ballo, Onorato Viganò, agli esordi, per il secondo²¹. A Novara nel 1775 vediamo avvicinarsi Francesco Clerico e Gioachino Cristofani²². Diversi anni dopo, al teatro del Cocomero di Firenze nel 1777, ritroviamo Onorato Viganò come primo compositore, mentre Giuseppe Banti è il secondo²³.

A Padova, invece, nel 1790 gli ingaggi sono stipulati tra luglio e settembre, quindi con qualche mese d'anticipo rispetto a Napoli, e abbiamo un solo coreografo, Carlo Bencini, che viene impegnato anche come primo serio per

ballare e componere in tutti quei balli che saranno necessari, e che verranno ordinati dal Inspettore Sud.¹⁰ con obbligo inoltre di intervenire in tutti li Veglioni che si faranno

18. Una specifica analoga si riscontra nel contratto ottocentesco che vede impegnato il coreografo Jean Le Fevre a Milano nel 1831. Cfr. Archivio di Stato di Milano, autografi, teatrale, cartella 95, c. 3.

19. Anche le scritture degli attori al San Luca presenti all'Archivio Vendramin prevedono una condizione di questo tipo. Cfr., per esempio, il contratto di Catterina Bresciani del 22 dicembre 1766, faldone 42 F 8/1 c. 83, o quelle successive di Vincenzo Bugani, c. 84, e Giustina Cavalieri, c. 86.

20. ASN, SCR, fascio 965, c. 426r.

21. P. Metastasio, *Alessandro nell'Indie. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di Torre Argentina nel carnevale dell'anno 1772*, per Arcangelo Casaletti, in Roma [1771 o 1772], p. 9.

22. M. Coltellini, *Le contessine. Dramma giocoso da rappresentarsi in musica nel Teatro in casa Cavalli di Novara il carnevale dell'anno 1775*, nella Stamperia di Francesco Cavalli, in Novara [1774 o 1775], p. 6.

23. N. Tassi, *Il principe del lago nero. Dramma giocoso per musica da rappresentarsi in Firenze nel Teatro di via del Cocomero primavera 1777*, per Anton-Giuseppe Pagani, in Firenze 1777, p. 4.

in d.^{to} Teatro, e con obbligo di comporre contradanza e dirigere li Veglioni, o solo od in compagnia d'altro Maestro di Ballo. E con proibizione che non possa fare altra stagione in Padova prima della partenza [?] con obbligo d'accontentarsi dalla compagnia che aveva dato²⁴.

Bencini ha l'onere di partecipare e animare le feste in teatro. In effetti, tutti gli ingaggi del 1790 riportano la clausola relativa ai veglioni mascherati; fanno eccezione solo quelli della prima seria Francesca Sedini²⁵ e della prima grottesca assoluta Marianna Monti Papini. In occasione di queste feste i ballerini devono, probabilmente, ravvivare la serata conducendo alcune danze o, nel caso di Bencini, componendole e dirigendole.

Nel contratto del coreografo, così come in tutti gli altri riguardanti questa stagione, l'interprete si impegna in esclusiva, il che significa che non potrà esibirsi o creare per altri teatri della città. Non vi sono vincoli di questo tipo a Napoli; li riscontriamo invece a Torino nel caso dei coniugi Beretti, impegnati per il 1779-1780²⁶. Una clausola particolarmente precisa e dettagliata, a questo riguardo, appare anche nell'ingaggio milanese di Le Fevre del 1831:

si obbliga il detto sig. artista di non far uso de' propri talenti in alcun altro teatro, concerto, o festa qualunque, tanto pubblica che privata, senza prima averne riportato in iscritto il consenso dell'appalto; come pure promette di non agire o prendere impegno per altro teatro o luogo tanto in Italia come nell'estero, sino però alla data distanza di sessanta miglia, dal giorno d'oggi sino all'esaurimento del presente contratto²⁷.

Il vincolo, in questo caso, riguarda non solo teatri cittadini o posti in zone limitrofe, ma anche qualsiasi tipo di festa pubblica o privata. Le Fevre sostanzialmente deve chiedere una sorta di nulla osta per qualunque esibizione fuori dalla Scala.

Per quanto concerne i tempi di preparazione dello spettacolo, leggiamo un codicillo particolarmente significativo nella seconda parte del contratto Rossi-Obleschenin: «sarà *no* obbligati detti Signori Rossi ed Obleschenin trovarsi qui in Napoli per la Pasqua di Resurrezione del suddetto anno per esser pronti a tutte le prove, che occorreranno farsi precedentemente alle rappresentazioni»²⁸. Entrambi devono essere presenti a Napoli per Pasqua, in modo da poter partecipare a tutte le *répétitions* necessarie per la messa in scena del lavoro, il cui debutto è previsto il 30 maggio. Tale obbligo è presente in tutti i documenti di questo tipo, del San Carlo, rintracciati per il 1781-1782 e riguardanti tanto i solisti – per esempio Riccardo Blech, impegnato come primo grottesco²⁹, o Gaetano Gioja, assunto co-

24. ASP, ATV, cartella 82, carta sciolta senza numerazione.

25. ASP, ATV, fascio 82, 1790. *Filza Scritture delle opere buffe in Carnevale*, carte sciolte numerate, c. 8. Per Francesca Sedini firma il padre Franco Sedini.

26. Cfr. M.-T. Bouquet, *Il teatro di corte*, cit., p. 392.

27. Archivio di Stato di Milano, autografi, teatrica, cartella 95, c. 3.

28. ASN, SCR, fascio 965, c. 426r.

29. Ivi, c. 430r.

me semplice danzatore³⁰ – quanto i figuranti, scritturati con l'obbligo di esibirsi anche «ne' terzetti, quartetti finali, ed in tutto ciò occorrerà a' due ballerini di questo R. teatro Sig.ri Le Picq e Rossi»³¹.

Considerando che Pasqua cade solitamente tra la fine di marzo e la prima decina di giorni di aprile, per la produzione del primo ballo della stagione sono previsti tempi di prova di circa un mese che riguardano tutti i componenti della compagnia, dalla seconda coppia di solisti sino all'ultimo dei figuranti. Questa dimensione di preparazione d'assieme non concerne esclusivamente i contratti napoletani. Si tratta di un dato che sembra ricorrere almeno per le città e i teatri più grandi. A Padova, per il carnevale 1791, che inizia solitamente il 26 dicembre, i membri della compagnia sono tenuti a presentarsi «il primo giorno del mese di dicembre 1790 per intervenire a tutte le prove», come si legge, per esempio, nell'ingaggio di Giuditta Mangili, impiegata come «altra prima ballerina fuori de' concerti»³², o ancora in quello di Vincenzo Pezzi assunto per «ballare, e figurare [...] con obbligo di fare tutte quelle parti che li verranno ordinate»³³.

La stessa condizione si riscontra nell'accordo stipulato tra Le Fevre e il Teatro alla Scala di Milano, l'8 aprile 1831, per il carnevale 1832. La scrittura lo vede impiegato come

primo ballerino francese per ballare tutti quei passi assieme che gli si ordineranno, in tutti i balli che si faranno tanto grandi che piccoli [...]. Con ispeciale obbligazione di detto S.r Le Fevre di trovarsi in Milano per il giorno 10 dicembre 1831, non che di intervenire a tutte le prove che saranno ordinate³⁴.

Sebbene il contratto sia ottocentesco, si pone in continuità con quelli sopra citati e, per questo, lascia supporre che i tempi di prova lunghi, grosso modo dai venti giorni al mese o mese e mezzo, siano una prassi già di metà Settecento, consolidatasi, probabilmente, nella seconda parte del secolo.

Tale ipotesi è confermata dai documenti del Teatro Regio di Torino. Sin dai primi decenni del Settecento la presenza dei tersicorei è richiesta all'incirca un mese e mezzo prima dell'inizio della stagione. Il documento d'ingaggio di Made-moiselle Gontier, per esempio, stabilisce che la danzatrice, assunta per il carnevale 1728, si trovi a Torino «a metà del mese di novembre»³⁵ e la stessa richiesta si riscontra negli accordi relativi alle stagioni seguenti fino ad arrivare al contratto di

30. ASN, SCR, fascio 966, c. 423r.

31. Cfr., per esempio, il contratto di Luigi Melchiorre in ASN, SCR, fascio 965, c. 440r. Gli ingaggi degli altri figuranti si trovano alle cc. 424-450, riportati in ordine di compenso.

32. ASP, ATV, fascio 82, 1790. *Filza Scritture delle opere buffe in Carnevale*, carte sciolte numerate, c. 15.

33. Ivi, c. 24.

34. Archivio di Stato di Milano, Autografi-Teatrica, cartella 95, carte sciolte non numerate tutte riguardanti il ballerino Le Fevre.

35. Archivio Storico Comunale di Torino, *Ordinati*, vol. I, c. 11, citato in M.-T. Bouquet, *Il teatro di corte*, cit., p. 238.

Elisabetta Stellato, scritturata come prima grottesca nel 1779. L'artista si impegna a essere a Torino «la metà e non più tardi del venturo mese di novembre per esser pronta ad intervenire alle prove»³⁶.

In tutti questi esempi tanto i solisti quanto i figuranti hanno l'obbligo di presentarsi in teatro a partire da venti giorni (Napoli) o da un mese e mezzo prima (Torino) circa del debutto, e le prove hanno inizio al loro arrivo in città. Questo implica una cura nell'allestimento dello spettacolo di danza e una concertazione, quanto meno fra i ballerini, maggiori di quanto non accada alla stessa epoca nel teatro di parola in Italia, dove, nella maggior parte dei casi e salvo qualche eccezione, le prove durano pochi giorni.

Il particolare relativo all'elevato numero di *répétitions* attuate, una volta messo in relazione con parecchi altri aspetti – quali l'uso di creare scenografie e costumi *ad hoc* per uno specifico evento scenico, la presenza della musica e dunque di un'orchestra che obbliga i danzatori al rispetto di un ritmo preciso, l'incremento sostanziale del numero dei membri della compagnia sui quali il coreografo detiene un'autorità documentata da numerose fonti – conferma quanto abbiamo già sostenuto altrove, vale a dire che il ballo pantomimo italiano presenta istanze pre-registiche forti³⁷.

Per quanto concerne i compensi, a Napoli gli interpreti più pagati sono Le Picq e Rossi, che, oltre a comporre i balli, devono anche esibirsi in ruoli da protagonisti. Le Picq ha un salario di «zecchini gigliati duemiladuecento pagabili a data di recite, e volendo S.M.D.G. l'opera di esso Real teatro né siti R.^{li}, sarà tenuto ad andarvi senz'altro pagamento»³⁸. Quest'ultima clausola è presente in tutti i contratti rintracciati per questo periodo. I danzatori, considerati alle dirette dipendenze della casa reale, hanno l'obbligo di prestarsi a eventuali esibizioni *extra* su richiesta del sovrano, senza che questo comporti alcuna gratifica aggiuntiva in denaro. La retribuzione dei coniugi Rossi, invece, è di «zecchini gigliati tremila, e questi pagabili a data di recite, cioè alla ragione di zecchini millecinquecento ciasc.^{no} de' sud.^{ti} due anni»³⁹.

Nettamente inferiori gli stipendi degli altri ballerini. Riccardo Blech, in qualità di grottesco, riceve 350 zecchini gigliati; Francesco Montani, scritturato per i terzetti, i quartetti e i quintetti, 400 zecchini gigliati; Luigi Melchiorre, un semplice figurante, 120 ducati⁴⁰. Fra i salari del corpo di ballo le variazioni sono notevoli. Rosa Principato percepisce 36 ducati, lo stipendio più basso, ma arriviamo ad un massimo di 150 ducati per Giuseppe Formica⁴¹. Possiamo ipotizzare che anche

36. Archivio Storico Comunale di Torino, *Ordinati*, vol. 9, cc. 236-237, citato in M.-T. Bouquet, *Il teatro di corte*, cit., p. 244. Cfr. anche nella stessa pagina il contratto di Antonio Terrades, scritturato per la medesima stagione.

37. Cfr. S. Onesti, *Di passi, di storie e di passioni. Teorie e pratiche del ballo teatrale nel secondo Settecento italiano*, Accademia University Press, Torino 2016, pp. 57-104.

38. ASN, SCR, fascio 965, c. 420r.

39. Ivi, c. 426r.

40. ASN, SCR, fascio 965, cc. 430 per Blech, 438 per Montani e 440 per Melchiorre.

41. ASN, SCR, fascio 966, cc. 424-450 si trovano tutti i contratti dei figuranti per la stagione in

all'interno di questo gruppo viga una sorta di gerarchia: gli interpreti più giovani e meno esperti probabilmente vengono assunti inizialmente con un salario minimo, mentre coloro che vantano più esperienza avanzano di grado migliorando e guadagnandosi così un compenso maggiore. È possibile, dunque, che nei libretti gli artisti vengano elencati in ordine di importanza anche fra le file dei figuranti. Tuttavia, per queste stagioni teatrali, i documenti consultati non riportano gli elenchi dei membri della *troupe* ma solo i titoli e, in alcuni casi, i *Programmi* dei balli. Ci è dunque impossibile un confronto puntuale.

Leggermente diverse le paghe dei contratti padovani del 1791. I danzatori grotteschi godono del salario migliore: Bencini, nonostante l'ingaggio di coreografo e primo serio, riceve 75 zecchini veneti a fronte degli 88 destinati al primo grottesco Antonio Bernardini. I compensi dei solisti grotteschi e seri, in generale, variano tra i 50 e gli 80 zecchini; a quelli di mezzo carattere e ai terzi ballerini o fuori dei concerti spettano tra i 22 e i 36 zecchini. Leggermente più bassa la paga dei figuranti (riscontriamo un minimo di 12 zecchini per Angella Zachini e un massimo di 22 per Antonia Grassi e Rosa Mangili)⁴².

Come si è detto, i coreografi e i solisti a Napoli e tutti i danzatori a Padova vengono pagati rispettivamente in zecchini gigliati e in zecchini veneti. Si tratta di due monete in oro dello stesso peso (entrambe tra i 3,44 e i 3,48 grammi) e, secondo alcuni specialisti, dello stesso valore nominale o legale (cioè il valore attribuito dallo Stato ad una determinata moneta) oltreché di quello intrinseco (ossia il valore dato dal peso e dalla quantità di metallo nobile contenuto nella lega)⁴³. I figuranti a Napoli, invece, vengono pagati in ducati. Si tratta della valuta locale, ossia di una moneta d'argento del peso di circa 21-22 grammi. Lo zecchino d'oro, e in particolare lo zecchino veneto, era una moneta forte, dunque verosimilmente i coreografi e gli artisti abituati a girare di più fra gli Stati della penisola potevano pretendere il pagamento in una valuta considerata maggiormente spendibile. I figuranti, solitamente più stanziali⁴⁴ e anche dotati di un minor potere contrattuale, in quanto meno specializzati rispetto ad un solista, erano stipendiati in moneta locale. Il ducato nel caso di Napoli⁴⁵.

Moltiplichiamo il peso di uno zecchino e di un ducato rispettivamente per la

oggetto. Fra questi vi è anche una danzatrice, Maria Antonia Colomeda, che balla senza prendere alcun compenso per sua esplicita volontà (c. 450).

42. Cfr. ASP, ATV, fascio 82, 1790. *Filza Scritture delle opere buffe in Carnevale*, cc. 21 e 17.

43. Anna Scannapieco riscontra che le monete veneziane e fiorentine avevano lo stesso valore. Cfr. A. Scannapieco, «La nostra compagnia sarà la più eccellente d'Italia». *Un documento inedito sullo stato dell'arte attorica nell'Italia di fine Settecento*, cit., p. 168, n. 45 e p. 165, n. 40 sul valore dello zecchino veneziano.

44. Cfr. S. Onesti, *Di passi, di storie e di passioni*, cit., pp. 113-127.

45. Ringrazio la dott.ssa Silvia Sassoli per le preziose indicazioni senza le quali avrei fatto fatica ad orientarmi in un ambito così specifico. Come testi di riferimento generali per la monetazione medievale e moderna, cfr. C.M. Cipolla, *Le avventure della lira*, Il Mulino, Bologna 1975; per un testo di riferimento più tecnico, cfr. L. Travaini (a cura di), *Le zecche italiane fino all'Unità*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2011, 2 voll.

quotazione attuale di un grammo d'oro (37.1 euro)⁴⁶ e di un grammo di argento (0,4345)⁴⁷, e arriviamo a queste conclusioni: un ducato avrebbe un valore intrinseco che varia tra i 9,12 e i 9,55 euro; uno zecchino, invece, oscillerebbe tra i 127,62 e i 129,10 euro. In base a questi risultati, possiamo desumere che i solisti e i coreografi di grande fama venissero pagati secondo compensi da vere e proprie star di oggi (tra i 280.764 e i 284.020 euro circa da maggio a febbraio inoltrato per Le Picq, sia pure da condividere con la *partner*), mentre i figuranti ricevevano un compenso assai inferiore (Formica guadagna tra i 1.368 e i 1.432 euro per lo stesso periodo contrattuale). La questione è tuttavia molto complessa e non è scontato che valore nominale e valore intrinseco del denaro coincidano. Addentrarci oltre ci sembra piuttosto rischioso⁴⁸.

I contratti definiscono anche il ruolo dei danzatori, come, in parte, già constatato. A Padova, per esempio, Antonio Papini è scritturato come «primo grottesco in perfetta vicenda con altro di merito eguale» e dovrà esibirsi in *pas de deux*, ma anche «terzetti, quartetti, quintetti, e fare quelle parti che saranno adatte al suo operare e tuttociò che li verrà ordinato»⁴⁹. La moglie, invece, Marianna Monti Papini, viene assunta come «prima grottesca assoluta con obbligo però di fare quelle parti ne' balli sempre però in carattere suo [...] e fare tutte le parti seconde che occorreranno»⁵⁰. All'interno del suo stile, dovrà esibirsi secondo le esigenze della produzione. Essendo una grottesca, non le potranno essere assegnate parti da seria ma, benché ingaggiata come prima solista, potrebbe dover danzare anche parti secondarie.

Giuseppa Ferrari, prima grottesca fuori de' concerti, deve «accompagnare terzetti, quartetti, e quintetti, e fare tutte quelle parti che li verranno ordinate»⁵¹; analogo l'accordo del primo grottesco, Luigi Bellucci, che in più dovrà esibirsi anche nei «padedù»⁵². In buona sostanza anche a Padova come a Napoli i danzatori, pur essendo assunti per ruoli ben precisi, sono tenuti a intervenire laddove i coreografi lo ritengano necessario, anche in pezzi d'insieme.

L'ultimo esempio è offerto dalla già citata scrittura di Giuditta Mangili che, in quanto «prima ballerina fuori de' concerti», ha l'«obbligo di entrare nelle operazioni dei mezzi caratteri, e fare tutte quelle parti che abbisogneranno [...]». Dovrà inoltre figurare in tutti quei pezzi avanti, e dopo le operazioni dei mezzi

46. <https://finanza-mercati.ilssole24ore.com/quotazioni/valore-oro-oggi/main.php> (sito consultato in data 8 marzo 2019).

47. <https://www.coininvest.com/it/grafici/prezzo-argento/grammo/> (sito consultato in data 8 marzo 2019).

48. Non ci pare infatti sia possibile determinare con assoluta certezza il valore nominale del denaro che dipende da numerosi fattori. Cfr. <http://www.treccani.it/enciclopedia/moneta/> (sito consultato in data 8 marzo 2019), in particolare il paragrafo 8, teorie sul valore della moneta.

49. ASP, ATV, fascio 82, 1790. *Filza Scritture delle opere buffe in Carnevale*, carte sciolte numerate, c. 10.

50. Ivi, c. 11.

51. Ivi, c. 13.

52. Ivi, c. 12.

caratteri, e nelle operazioni avrà l'abito eguale all'altra ballerina di mezzo carattere»⁵³.

Quest'ultima clausola sugli abiti assegnati alla Mangili, uguali all'altra interprete pari ruolo (Laura Carlini, impiegata come «prima ballerina di mezzo carattere fuori dei concerti»)⁵⁴, lascia intendere che mentre i solisti, che interpretano parti da protagonisti, indossano indumenti differenziati a seconda del personaggio, agli artisti assunti con gli stessi incarichi spettano costumi uguali fra loro nei pezzi d'insieme. In altri termini, se la Mangili dovrà partecipare ad una danza di mezzo carattere del corpo di ballo, dovrà adeguarsi ai costumi previsti per gli altri esecutori, pur essendo scritturata con un ruolo da solista.

Fra i documenti del San Carlo si trova una serie di note di spese da cui apprendiamo, per esempio, che per *Il riposo dell'accampamento ungherese* di Domenico Rossi, vi sono trentasei comparse vestite tutte allo stesso modo, in abiti di foggia ungherese. I costumi dei solisti, invece, devono eseguirsi «come la figurina di raso»; presumiamo si tratti di un bozzetto che tuttavia non siamo riusciti a rintracciare tra le fonti del fondo⁵⁵. Dalle note relative alle opere *Zemira* (novembre 1781) e *Farnace* (gennaio 1782) apprendiamo, inoltre, che a carico del teatro sono anche scarpe, stivaletti e calze color carne (che per i primi ballerini vengono acquistate di seta), oltre a tutta una serie di oggetti e decorazioni a completamento degli abiti o degli arredi scenici⁵⁶.

Nei contratti padovani si parla di costumi in riferimento ai veglioni mascherati, specificando che le spese per i guanti e la maschera vengono coperte dall'impresario. Il coreografo, Carlo Bencini, ha inoltre diritto a un paio di calze di seta e a due paia di «scarpini per li veglioni»⁵⁷. Presumiamo siano leggermente diversi dalle scarpe usate per danzare sul palcoscenico (forse si tratta della differenza che esiste oggi tra le scarpe da punta e le calzature adoperate per i balli da sala). Potrebbe semplicemente essere un *extra* a lui dovuto in virtù del suo doppio impegno: dovendo esibirsi sia sul palcoscenico che alle feste mascherate, ha diritto a calzature in più.

Più dettagliato, rispetto alla costumistica, è l'accordo ottocentesco di Le Fevre:

Essendo interesse dell'appalto che gli attori debbano essere forniti di un vestiario decente, dovranno i medesimi servirsi di quel vestiario e di quegli oggetti che saranno loro somministrati senza alcun reclamo, e tutto ciò che verrà loro consegnato dovrà essere restituito all'appalto sotto pena di pagarne il valore in caso di mancanza.

Dovrà il detto signor artista fornirsi a proprie spese di tutto il piccolo vestiario indistintamente anche di carattere, e nominativamente le camicie, camiciette con sue guarnizioni, li pantaloni e corpi a maglia, bianchi e di colore, collane, manigli, corone, diade-

53. Ivi, c. 15.

54. Ivi, c. 14.

55. ASN, SCR, fascio 966, c. 510r.

56. Cfr. ASN, SCR, fascio 966, cc. 607-608 e 672-674. Per esempio, per i balli della *Zemira* vengono fabbricate delle bandiere e 1.300 fiorini per corone, oppure uno specchio per «la toletta della Rossi».

57. ASP, ATV, fascio 82, 1790. *Filza scritture delle opere buffe in carnevale*, c. 9.

mi, turbanti, elmi, arioni, piume, parrucche, trecce, capelli, tocche ed altri ornamenti di testa, scarpe, stivali, stivaletti, sandali, calze e guanti, il tutto precisamente secondo il figurino che li verrà presentato, ed esclusa qualunque eccezione sia per gli oggetti da porsi nel corso delle azioni che fuori, potendo l'appalto provvedere in ogni caso di qualunque inadempimento il bisognevole a spese del suddetto artista⁵⁸.

In questo caso il ballerino sembra dover provvedere al costume di scena attingendo al “posseduto” del teatro, dell’impresario o della sartoria che ha l’appalto per quella determinata stagione, a patto di restituire tutto in buone condizioni. Egli deve seguire il «figurino» – probabilmente il bozzetto – e secondo quel modello procurarsi le decorazioni e l’abbigliamento necessario. Completamente a carico dell’artista sono, invece, tutte le guarnizioni, le scarpe e il «piccolo vestiario», che corrisponde a tutti gli indumenti da mettere sotto il costume principale: calze, camicie e sottovesti di vario genere. Il termine «piccolo vestiario» ricorre anche fra i documenti relativi ai conti del Teatro Regio di Torino. Per il carnevale 1776, per esempio, si riporta l’elenco delle gratifiche riservate a chi non beneficia di un vero e proprio contratto. È il caso di Herdlizka o Herlisca e Casazza: «al sigr. Giuseppe Herlisca, ballerino mezzo carattere, il quale ha ballato ne’ balli d’ambe le opere, oltre il piccolo vestiario già corrispostogli, gigliati 20. Ad Antonio Casazza, il quale ha figurato ne’ balli delle due opere L. 100 oltre il piccolo vestiario»⁵⁹. Per questi interpreti, dunque, oltre alla gratifica, è prevista anche la fornitura degli indumenti di base (calze, scarpe, camicie, ecc.). In sostanza, nel caso milanese il danzatore deve cercare un costume quanto più simile possibile a quello dipinto nel bozzetto attingendo alla sartoria o alle “scorte” del teatro o dell’impresario ma, per quel che concerne i capi *standard* non visibili perché da usare sotto la *mise* vera e propria, nonché per scarpe, calze e guarnizioni, deve provvedere da sé⁶⁰. A Padova, Napoli e Torino l’abbigliamento sembrerebbe quasi interamente a carico del teatro.

Comunque sia, dai documenti intuiamo come la scelta del costume non venga lasciata all’interprete, ma obbedisca a una coerenza interna allo spettacolo, verosimilmente secondo una logica di concertazione unitaria fra i differenti coefficienti scenici.

58. Archivio di Stato di Milano, Autografi-Teatrica, cartella 95, carte sciolte non numerate tutte riguardanti il ballerino Le Fevre.

59. ASC, *Conti*, vol. 60, c. 464, citato in M.-T. Bouquet, *Il teatro di corte*, cit., p. 372. Anche dai contratti di Elisabetta Stellato e Federico Terrades apprendiamo che oltre il compenso ai danzatori verrà fornito il «solito piccolo vestiario secondo lo stile di detto regio teatro». ASC, *Ordinati*, vol. 9, cc. 236 e 237, citato in M.-T. Bouquet, *Il teatro di corte*, cit., p. 244.

60. Per quel che concerne gli studi sul costume, cfr. almeno P. Bignami, *Storia del costume teatrale: oggetti per esibirsi nello spettacolo e in società*, Carocci, Roma 2005 e, per la Francia, O. Voisin, *Splendeurs et misères du costume de scène. La Comédie-Française dans un siècle romantique (1799-1897)*, in *Centre national du costume de scène et de la scénographie, L’art du costume à la Comédie-française, exposition du 11 juin au 31 décembre 2011*, CNCS, Moulins 2011, pp. 29-48.